



Belphegor

Littérature populaire et culture médiatique

11-1 | 2013

Fantômas dans le siècle

Autobiographie et biographies d'un *song-writer* : étude de renégociations génériques autour de la figure de Bob Dylan

Aurélien Bécue



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/357>

DOI : 10.4000/belphegor.357

ISSN : 1499-7185

Éditeur

LPCM

Référence électronique

Aurélien Bécue, « Autobiographie et biographies d'un *song-writer* : étude de renégociations génériques autour de la figure de Bob Dylan », *Belphegor* [En ligne], 11-1 | 2013, mis en ligne le 19 juillet 2013, consulté le 19 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/357> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/belphegor.357>

Ce document a été généré automatiquement le 19 juin 2020.



Belphegor est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Autobiographie et biographies d'un song-writer : étude de renégociations génériques autour de la figure de Bob Dylan

Aurélien Bécue

Je venais de très loin et j'avais commencé tout en bas. Mais le destin allait bientôt parler. J'avais l'impression qu'il me regardait moi et personne d'autre.¹

- 1 Si la composition autobiographique est nécessairement soumise à la mise en scène textuelle du moi, lorsque l'auteur est une figure artistique et culturelle reconnue comme l'est Bob Dylan, les mécanismes et les partis pris narratifs semblent particulièrement étudiés pour jouer sur le voilement et le dévoilement de ses « vies »² artistiques et personnelles. La parution du premier volume des *Chroniques* en 2004 – annoncé comme le premier volet d'un triptyque – a d'ailleurs suscité pour les nombreux admirateurs de Dylan comme pour des lecteurs curieux un vif intérêt. En effet, l'attente d'un important lectorat s'explique à la fois par la stature de l'artiste et par les zones opaques qui ont entouré son parcours.
- 2 Cependant, les *Chroniques* se distinguent par leur composition fragmentaire. Elles maintiennent des zones d'ombre sur la figure ambiguë de leur auteur tout en refusant une linéarité narrative et en s'inscrivant dans une relation intertextuelle avec les chansons. Sous-tendues par un horizon d'attente important, d'ailleurs bien souvent fantasmatique, elles procèdent simplement par juxtaposition a-chronologique de cinq moments précis en consacrant à chacun d'entre eux la longueur d'une nouvelle. Ainsi, elles s'inscrivent plus dans une démarche littéraire – qui poursuit le travail de parolier du song-writer – que dans un propos influencé par l'écriture journalistique.
- 3 Les *Chroniques* ont été abondamment reprises et commentées dans de multiples biographies. Celles-ci, au contraire du texte dylanien, se construisent dans la recherche

de l'exhaustivité du détail biographique ou de l'érudition musicologique. Mais pourtant, au sein même de ces biographies, les *Chroniques* apparaissent comme un modèle qui structure et irrigue l'écriture des biographes. On proposera donc une étude des modalités génériques du texte dylanien renégociant les codes autobiographiques et des multiples biographies fascinées par ce modèle. Il s'agit en premier lieu de chercher à analyser les choix du titre et du genre de la chronique en les confrontant à l'horizon d'attente du lecteur, avant d'observer comment les *Chroniques* s'érigent en modèle et influencent les biographies de l'artiste. Enfin, on esquissera l'idée d'un glissement de l'autorité de l'artiste de la sphère musicale à celle des lettres.

Dylan et le masque des Chroniques : Chronicles, volume 1

- 4 La théorie de la réception n'invite pas simplement à considérer « [...] tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu [...] qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites » mais également « [l]e rapport du texte isolé [...] à la série des textes antérieurs qui constituent le genre »³. Ce déplacement de l'auteur au lecteur montre comment la catégorisation générique crée l'« horizon d'attente » dans lequel le texte s'inscrit ou duquel il se démarque, façonnant des « écarts esthétiques » par rapport à l'appréhension commune du genre. Le choix du titre « Chroniques » mobilise donc le lecteur et son appréhension du terme. La chronique peut être définie comme le lieu récurrent de commentaires rédigés selon la succession des événements historiques qu'ils traitent⁴. Dylan détourne le vocable de son sens originel pour n'en retenir que l'aspect compilatoire. Les *Chroniques* sont en effet une *variation* par rapport au modèle initial, retenant le fragmentaire et délaissant le chronologique. Le lecteur est donc entraîné dans un ouvrage qui l'astreint à considérer les différents épisodes dans leur distinction et leur complémentarité afin de faire surgir un sens global, une peinture plus saisissante de l'auteur. Ne trouvant pas les réponses aux questions traditionnelles qu'il peut se poser sur l'artiste, il pourra rechercher des éclairages, s'amuser d'une anecdote ou observer la distance qu'instaure Dylan vis-à-vis de son statut d'icône générationnelle⁵.
- 5 Cependant, alors qu'il ne laisse aucunement apparaître les marques d'un quelconque « pacte autobiographique », ce « premier volume » s'inscrit dans la double tension auctoriale caractérisant le genre de la chronique, à savoir « une certaine attitude face à son objet (celle de l'observateur à la fois impliqué et distant) » et « une exigence formelle (l'attention constante à la qualité de la prose) »⁶. Aussi Dylan joue-t-il sur l'hybridité générique et la « vocation polymorphe »⁷ propres à la chronique, pour parvenir à conjuguer récit autobiographique et fragmentation narrative, mise en scène de soi et distance par rapport à son objet, posture du chroniqueur et exigence formelle. Parfaitement conscient de la dimension « méta-médiatique » de son œuvre, l'artiste-écrivain use de ce genre « mosaïque »⁸, de ce « lieu où le sujet est suspendu »⁹ afin de faire persister sa légende, « comme une étape supplémentaire et significative dans la création [de son] imaginaire »¹⁰. Et, en un sens, avec les *Chroniques*, les masques ne tombent pas ; mais, en un sens seulement, car Dylan travaille à sa propre énigme avec la structure de ce premier volume. En effet, il ne cède pas à la tentation du croustillant ou de la révélation. Il connaît d'ailleurs les différents points sur lesquels son avis est attendu (les *sixties* et notamment, son glissement du folk à l'électrique, la tournée

anglaise de 1965-1966 ou encore son accident de moto). Non seulement il ne commente pas la majeure partie d'entre eux, mais il dissémine les éléments de réponse parmi des anecdotes, qui se terminent par une conclusion d'ordre plus général. Il est donc possible de relier les différents événements chroniqués derrière l'apparence d'un destin inéluctable et singulier, et ce, à différents moments de l'histoire et du récit. A l'instar de l'extrait cité en épigraphe, le destin est mis en scène et semble entendu, dès les premiers soubresauts de son parcours :

Quittant le Folkore Center, j'ai affronté dehors les couperets du froid [...] Je filais vers les clartés féeriques. Aucun doute. [...] Je venais de très loin [...] ¹¹

- 6 Cette remarque conclusive témoigne de la faculté qu'ont les *Chroniques* de passer de la simple narration à la phrase symbolique. Elles parviennent à trouver un fil directeur face à ces différentes strates de l'écriture. A ce titre, la toute fin du texte est hautement symbolique de cette manière dont l'écriture peut, par le prisme de la chronique, lier différents types de réalités, différents niveaux de représentation pour créer un ensemble à la fois hétérogène et unifié, concis et précis, marqué par les objets de la réalité et les images de la rêverie :

La folk-music était un paradis auquel j'ai dû renoncer, comme Adam a quitté le jardin d'Eden. C'était simplement trop parfait. Quelques années plus tard, c'est une tempête de merde qui s'abattait. Et tout commençait à brûler. Les soutiens gorges, les livrets militaires, les drapeaux américains, et les ponts derrière soi – tout le monde se croyait arrivé. La psyché du pays allait changer et, de bien des façons, ce serait la nuit des morts-vivants. Ma route était semée d'embûches, je ne savais pas où elle mènerait, mais je l'ai suivie. Un monde étranger s'ouvrait devant moi, monde d'orage dans une boule de foudre. Beaucoup se sont trompés et n'ont jamais compris. J'ai foncé tout droit. La porte était grande-ouverte. Une chose est sûre, ce n'est pas Dieu qui commandait, mais ce n'était pas le diable non plus. ¹²

- 7 La chronique devient donc le moyen d'expression renouvelé et privilégié du masque et du dévoilement de l'auteur, qui doit réinstaller sa présence à chaque section dans un nouveau cadre. Ainsi, cette décision générique recompose le passé dans un discours retravaillé par la conscience de l'âge présent, mais elle interroge également les normes de la chronique. L'absence de chronologie n'est par exemple pas imposée d'emblée. En effet, la première chronique intitulée « Notes sur une partition » (« Markin' Up the Score ») coïncide avec les premières pérégrinations musicales de Dylan à New-York (concerts au café Wha! et au Gaslight). Mais ensuite, le récit n'épouse pas la chronologie des événements, les ellipses temporelles concerneront les moments les plus attendus comme la rencontre avec les Beatles, les tournées événementielles de 1965-1966, les revirements mystiques et religieux ou les échanges avec Allen Ginsberg. Finalement, le choix de la chronique et du découpage en plusieurs sections révèle donc les logiques de l'économie et de la densité symbolique. De la combinaison des anecdotes naît le fil de la légende, et la simplicité du ton engendre la force esthétique.
- 8 Le refus de la linéarité du récit et la puissance symbolique du fragmentaire apparaissent donc dans cet ouvrage comme de véritables partis-pris esthétiques. Et ces partis-pris sont indéniablement annoncés par les différents titres qui scandent les *Chroniques* : « Notes sur une partition », « La Terre perdue », « New Morning », « Oh Mercy » et « Fleuves de glace » ¹³. Deux titres d'albums, une référence musicale et deux métaphores rythment musicalement et poétiquement le récit.
- 9 Ensuite, chaque chronique commence, telle une nouvelle, par une présentation sommaire du cadre spatio-temporel de l'action ¹⁴ et est donc conçue, tout du moins

provisoirement, comme un fragment indépendant, fermé et porteur d'un sens, d'un moment ou d'une époque qui lui est propre. Le système de correspondances qui est mis en place, ainsi que le regard unificateur et introspectif porté par l'écriture autobiographique procèdent en un sens du récit épisodique à la Dean Moriarty, le héros de *On the Road*, notamment au vu de la foule de soirées, des déplacements et des rencontres qui fourmillent dans la narration. En effet, si toutes les chroniques possèdent une certaine autonomie, elles se manifestent néanmoins dans leur relation de complémentarité et de résonance. De nombreux échos esquissent donc en filigrane de la narration l'autoportrait de Dylan, jouant sur l'apparence du recueil pour simuler la proximité de micro-récits au-delà de leur distance temporelle effective.

- 10 Parmi ces jeux d'échos, le rapport aux chansons (qu'elles soient les siennes ou celles d'autres compositeurs) s'inscrit fortement dans l'écriture, de la simple remarque¹⁵ à la chronique entière consacrée à la création et à l'enregistrement d'un album. Ainsi, la quatrième de ces chroniques « Oh Mercy » est à la fois marquée par les avancées ou les difficultés pour enfanter l'album du même nom né à la Nouvelle-Orléans. Les chansons forment donc un fil conducteur, un univers unifié, un patrimoine, sans cesse rappelés, et sans cesse retravaillés. Cette idée d'un fond culturel commun apparaît d'ailleurs très nettement dans la prose dylanienne. Cette nécessité d'appréhender un imaginaire¹⁶ – folk en l'occurrence – est manifeste quand Dylan évoque les premières années de sa carrière. Les chansons sont racontées, leurs interprétations décryptées, leurs origines dévoilées. Dylan prend ainsi toujours le temps de d'apporter un commentaire sur un disque ou une chanson. Les disques et leur découverte forment un trait unificateur à l'intérieur des *Chroniques*.
- 11 En outre, l'autobiographie met en scène des jeux de départ et de retour, d'allées et venues entre différents lieux : New-York, le Minnesota, la Nouvelle-Orléans, Woodstock qui, en réapparaissant de manière imprévue, tissent un réseau spatial, une couleur, une atmosphère qui deviennent la toile de fond de ces *Chroniques*¹⁷. La récurrence des prolepses et l'emploi du conditionnel à valeur de futur mettent en valeur cette sensation d'un futur qui reste inconnu pour le Dylan de l'époque, mais est actualisé pour le Dylan présent. Car, en procédant par moments singuliers, Dylan ne lisse pas son autoportrait. L'écriture consciente de cet avenir déjà advenu laisse percevoir un sens profond et symbolique qui transfigure de la même façon l'époque de la jeunesse à New-York ou les difficultés de la célébrité à Woodstock. De fait, une sorte d'insouciance consciente, mais qui n'est pas de la légèreté, est diffuse dans chaque mot. Aucun heurt violent ne rompt cet équilibre entre les différents temps racontés¹⁸. Ainsi, le choix de la chronique n'a pas entraîné une fragmentation narrative ou stylistique.
- 12 Aussi, les *Chroniques* en tant que médium d'une autobiographie prennent-elles à la fois part à l'œuvre et à la réécriture de la légende dylanienne. En effet, la multiplicité des références – et notamment celle, omniprésente bien que finalement refoulée, à la *beat generation* et à Kerouac¹⁹ – achève d'associer les *Chroniques*, à l'œuvre artistique et au travail esthétique d'interprète, de compositeur et d'écrivain déjà commencés par Dylan. À la lumière du travail sur ses chansons basé sur le rapport de l'anecdote à la globalité, et du primat du symbolique sur un quelconque vœu de sincérité, un déplacement générique semble s'opérer vers la musicalité et la poésie. La chronique est donc le moyen permettant à Dylan de se mettre en scène en instaurant un souffle permanent de relecture poétique, de s'approprier sa vie par une écriture du fragmentaire, de faire surgir le symbolique au travers de la compilation anecdotique. Le

prisme de l'autobiographie cède donc par moments la place à une autre visée, qui participe aussi de la mise en scène de la figure dylanienne, et, c'est cet écart, cet « effet poétique » qui parvient à tisser le fil qui maintient la cohérence de l'ensemble. Et le choix de la chronique assure la possibilité d'une expression plus libre, détournant les codes du genre autobiographique.

Résonances des *Chroniques* : fascinations biographiques pour une autobiographie ou variations biographiques sur le modèle des *Chroniques*

- 13 Le modèle des *Chroniques* s'est manifestement immiscé – dès leur parution – dans la production biographique consacrée à la figure de Dylan. Cette production biographique – déjà très conséquente et diverse – est en effet fascinée par la structure et le propos de l'autobiographie dylanienne. On s'arrêtera ici sur trois ouvrages aux statuts bien différents qui nous permettront d'analyser ces résonances du « modèle » autobiographique. Ces ouvrages sont *Like a Rolling Stone, Bob Dylan at the Crossroads* de Greil Marcus paru en 2005, *Bob Dylan, Une biographie* de François Bon paru en 2007 et *Figures de Bob Dylan* de Nicolas Rainaud paru en 2009. Ils apparaissent tous intéressants respectivement du fait de leur postériorité et de leur proximité chronologique avec la parution des *Chroniques*.
- 14 *Like a Rolling Stone, Bob Dylan at the Crossroads* n'est pas un coup d'essai dans la production de Marcus sur Dylan. Ce dernier apparaît au premier plan ou de manière plus discrète dans différents ouvrages de Marcus. Il est ainsi au cœur de *Invisible Republic*, mais plus en retrait dans *Mystery Train* et *Lipstick Traces*. Cependant, à rebours d'une première lecture du titre, cet essai – car c'en est un – s'éloigne de la biographie pour laisser la place à l'analyse d'une chanson : « *Like a Rolling Stone* »²⁰. On se trouve comme bien souvent chez Marcus dans une approche de l'histoire américaine qui est faite à partir d'une lecture de chansons. Ici, « *Like a Rolling Stone* » est étudiée sous toutes ses composantes : de sa création au sens musical du terme, (répétitions, corrections, production), à ses représentations les plus mythiques sur scène, de ses reprises par d'autres groupes à la place qu'elle occupe sur l'album, des musiciens qui l'ont jouée à son inscription dans l'histoire musicale, de la photographie de sa jaquette à son format de passage sur les ondes, du climat historique dont elle devient le symbole à son ultime enregistrement.
- 15 Seulement, le sous-titre de cet essai biographique, « *Bob Dylan at the Crossroads* »²¹, pose problème. En effet, on l'a bien compris, ce n'est pas tant Dylan qui domine ce texte, mais sa voix, sa chanson et l'impact de celle-ci sur la société américaine en tant qu'exhortation contestataire et ode à la liberté. Dans cet essai, Marcus se fait donc davantage critique qu'historien du rock, tant le souffle d'une seule chanson balaie tout le texte, tant cet hymne semble inépuisable pour l'auteur par la force de son texte, la complexité de ses lignes musicales, son caractère inédit et son appartenance à une filiation musicale.
- 16 Le portrait de l'artiste est donc à nouveau forgé en filigrane, comme si à l'instar de *Chronicles* et peut-être d'une manière encore plus condensée, Marcus avait ici pris le parti de faire surgir le portrait de l'artiste à partir d'un seul moment fondateur. En effet, la chanson n'est qu'un prétexte, qui permet d'entrer dans un jeu de mise en scène

bien plus élargi. En faisant de « Like a Rolling Stone » une clé métaphorique ouvrant le labyrinthe dylanien, Marcus réunit l'érudition musicologique et l'histoire culturelle américaine, la micro-analyse et le macro-récit.

- 17 La première partie s'ouvre d'ailleurs ainsi : « Je me rappelle très clairement où je me trouvais quand j'entendis pour la première fois la voix de Bob Dylan. »²². C'est donc bien – comme la photographie en couverture le suggère – un portrait de Dylan et de l'Amérique qui est ici brossé. On peut entrevoir dans le croisement des trois extraits suivants la manière dont l'écriture de Marcus s'étoile autour de Dylan et développe de multiples pans (historiques, musicologiques) issus d'une référence première à la chanson :

Ce soir-là, chaque fois qu'il citait la chanson, il insistait très légèrement sur l'avant-dernier mot [...] Et soudain, ce n'était plus de la chanson qu'il parlait ; c'était du son.

23

- 18 La chanson est un son, mais elle est avant tout une histoire. Et elle n'est pas une seule histoire.²⁴

Cet événement [la chanson] allait s'étendre à l'ensemble du pays – le pays réel, tel qu'il se présentait en ce bruyant, meurtrier et idyllique été de 1965 ; et le pays imaginé, tel que Dylan en tracerait les contours sur l'album *Highway 61 Revisited*, sorti le 30 août, juste à temps pour que chacun retourne à la vie réelle.²⁵

- 19 À la manière des *Chroniques*, l'essayiste soumet son texte à l'autorité restreinte de la chanson puis parvient dans un jeu de contextualisation à la fois précise et globale à faire apparaître de manière surplombante la figure de l'artiste.
- 20 *Bob Dylan, Une biographie* de François Bon est de part en part soumis à l'autorité des *Chroniques*. Cette autorité est parfois contestée mais elle reste omniprésente. La biographie tend d'ailleurs à devenir un commentaire et une relecture des *Chroniques*. Ainsi, le choix de la chronologie est travaillé par le fantasme de la structure flottante de son hypotexte²⁶. Le livre s'ouvre quasiment et se clôt effectivement sur cette référence. En effet, dès les premières pages de l'*Introduction*, la référence aux *Chroniques* apparaît patente :

Ainsi des *Chroniques* de Bob Dylan : d'admirables pages sur une suite d'instantanés sans chronologie précise. Et pourtant, bâtissant leur illusion sur une formidable capacité concrète d'évoquer, et sur des faits qui, chaque fois, sont autant de transitions et d'inflexions déterminantes, les *Chroniques* sont une de ces autobiographies fictives qu'à chaque période de sa vie, depuis son arrivée à New-York à vingt ans, Dylan n'a cessé de produire : comme s'il fallait que nous voyions, en avant de ses chansons, le personnage construit de toutes pièces qu'il déciderait de nous imposer, et dont lui-même resterait à distance, en arrière [...]

Les *Chroniques* ont déplacé toutes les pièces de ce qu'on croyait disposé comme un problème d'échecs (jeu de prédilection de Dylan). Là où elles inventent, là où elles se taisent, se sont amorcées en trois ans une nouvelle collecte de témoignages, une lecture différente des faits. Ce dont il est question, c'est la place de l'artiste dans un monde en confusion, lourd de risques et de changements. Ce qu'on doit, sinon démêler, du moins reconstituer dans sa complexité, c'est la place qu'y prennent le hasard et l'arbitraire. C'est comment cela se passe obscurément dans la tête, par des décisions parfois folles et un écart permanent, pour tenir et infléchir. La partie publique de la vie de Bob Dylan reste pour nous tous, et de façon encore plus aiguë après ses *Chroniques*, un considérable chantier de fouilles.²⁷

- 21 Les *Chroniques* sont donc un texte à valeur de palimpseste, la matrice en creux de la biographie, une invitation à combler le vide, à relier les épisodes, tant elles interrogent plus qu'elles ne renseignent. C'est en ce sens que la biographie est largement consacrée

aux *sixties*, période presque passée sous silence dans les *Chroniques*. La biographie emploie donc une méthode exhaustive qui s'écarte de la littérarité des *Chroniques* mais sans parvenir à s'en détacher irrémédiablement. Et, la biographie s'achève sur cette même référence, en glissant comme derniers mots :

Bob Dylan, une vie américaine. Peut être fier. Et ce qui reste sur les côtés : ne pas se retourner.

Si ce livre mène à lire autrement les secrets sous la *surface* de ses *Chroniques*, le premier tome ou ceux peut-être qui suivront, il n'aura pas été inutile : il n'y a pas à comprendre un artiste, il y a à se glisser avec lui pour mieux approcher l'incompréhensible. Qu'on le relise en disposant du soubassement, des données massives de l'expérience, sur lesquelles il jongle. J'ai pensé appeler ce livre, un temps : *Solitude de Bob Dylan*.²⁸

- 22 Cependant, appréhender les *Chroniques* comme un palimpseste peut poser question. Pour François Bon, les *Chroniques* sont une nouvelle autofiction dylanienne. Il n'a de cesse de vouloir montrer que les *Chroniques* « inventent et se taisent » en interrogeant la fictionnalité de l'autobiographie. Celle-ci serait l'émanation d'une fiction dylanienne que le biographe a la volonté de démêler, voire de contester, comme en témoigne un long commentaire du biographe à propos d'une anecdote tirée des *Chroniques* : il s'agit d'une controverse sur un des premiers disques que Dylan prétend avoir achetés. Selon François Bon, Dylan aurait dérobé à Jon Pankake plusieurs disques de Ramblin' Jack Elliot²⁹ qu'il aurait rendus le lendemain sous la menace. Tous ces démêlés sur la véracité de l'histoire montrent bien la fonction symbolique du disque ou du concert (tel un concert de Pete Seeger que Dylan prétendra avoir vu).
- 23 Figures de Bob Dylan de Nicolas Rainaud, paru en 2009, prend le parti de prolonger la méthode dylanienne dans le champ biographique. Ainsi, dans un tournoiement qui balaye la linéarité du récit, l'auteur procède par instantanés, par fragments successifs qui recomposent la vie et l'œuvre de l'artiste. L'autorité de l'artiste se manifeste d'ailleurs aussi bien par cette structure issue de l'hypotexte que par la reprise du motif du « Never Ending Tour », de la tournée sans fin. C'est en effet le nom qu'a choisi Dylan pour ses différentes tournées depuis le mois de juin 1988.
- 24 Cette nouvelle biographie de Bob Dylan insiste notamment sur la dimension éclatée de la figure à la fois sur le plan de la temporalité et sur celui du sens. Cette insistance se matérialise dans un récit non linéaire et atemporel, façonné par le croisement des textes de chansons, d'extraits des *Chroniques*, de dialogues de films (No Direction Home, Don't Look Back)³⁰. Les titres de paragraphes sont en anglais et font allusion à des chansons, des citations de Dylan ou d'autres (Beatles, Velvet Underground, Neil Young). Le sens circule alors sans frontières entre citations de films, de chansons, d'albums ou d'œuvres littéraires :
- I don't believe in Dylan.³¹
- Dans le *Pat Garrett & Billy the Kid* de Sam Peckinpah, James Coburn demande à Dylan : « Who are you ? » Le personnage d'Alias répond à Pat Garrett : « That's a good question » [...] Qui est Bob Dylan ? Ne vous posez pas la question pendant un de ces concerts [...] Une seule vie ne peut être suffisante à revêtir autant de facettes. Le visage est marqué. La figure de Bob Dylan est trop complexe. Tellement loin de vous. Contentez-vous d'apprécier la musique.³²
- 25 A nouveau, au-delà de l'analyse précise des chansons, de leur confrontation aux influences littéraires de Dylan, c'est bien la ou plutôt les figures de l'artiste qui sont analysées :

Bob Dylan est un prisme. Finalement, l'autre fou avait raison : c'est un « Judas ». Derrière la porte, vous êtes un peu protégés. Vous l'ouvrez si vous en avez envie, la laissez fermée quand vous ne la sentez pas. En tout état de cause, vous bénéficiez d'une petite lucarne qui vous autorise à voir venir plus sereinement. Enfin, et surtout, Dylan est celui qui nous invite au voyage.³³

- 26 Cette invitation – qui est également soulignée par François Bon – marque le besoin du biographe de s'approprier le personnage. Ici, Dylan est affublé de divers surnoms tels que « His Bobness ». Ainsi, la poursuite du motif de l'éclatement proposé par les *Chroniques* est le moyen privilégié de rendre compte de l'opacité du personnage. Seulement, ce parti-pris est à la fois inspiré des *Chroniques* (auxquelles il est fait de nombreuses fois référence) mais aussi du film *I'm not there*³⁴ de Todd Haynes (qui n'est en revanche – volontairement ou non – jamais mentionné) qui fait le pari de montrer les diverses facettes de Dylan sous les traits de six acteurs différents.
- 27 Ne négligeant ni les créations musicales de Dylan, ni sa personnalité ou sa vie privée, ce film est remarquable par sa mise en scène. Les différentes facettes ne sont pas seulement représentatives d'une époque, mais également d'un caractère du musicien, de la fascination pour un artiste (en l'occurrence Woody Guthrie), ou d'un mythe américain. Chaque acteur doit donc incarner un aspect de Dylan dont la figure se démultiplie au travers de ces représentations à l'écran : il est à la fois un enfant noir traversant le pays à la manière de Woody Guthrie, un poète rimbaldien, un troubadour folk, un acteur traversé par la psychose de la célébrité, le Dylan de l'époque *Blonde on Blonde*, le prêcheur chanteur de Gospel, et un personnage mythique – figure d'un prophète déchu dans la mythologie américaine. De fait, c'est dans cette conjugaison de fragments esthétiques, symboliques ou psychologiques que se déploie le portrait de Zimmerman.
- 28 Ce film, au projet ambitieux, met en perspective la façon de procéder des *Chroniques* puis de *Figures*. Il a pourtant déçu une partie de la critique à cause de ce faisceau diffracté de personnages, qui aurait conduit à un éclatement aussi bien esthétique que dramatique, ne parvenant jamais à dépasser ces multiples facettes pour atteindre le visage de l'artiste³⁵. Si ce jugement critique concernant le film peut être nuancé ou débattu, il a au moins le mérite de montrer à quel point l'entreprise de Dylan a su éviter cet écueil dans son recours au fragmentaire pour créer un surcroît de sens³⁶. Là où le film a peut-être oublié de travailler cette perspective unificatrice, la décision générique des *Chroniques* a donc permis d'associer ambiguïté et fil directeur, précision du détail et globalité du portrait, atemporalité et lisibilité de l'instant, singularité de l'anecdote et échos symboliques³⁷.
- 29 La biographie de Nicolas Rainaud est façonnée sur une perspective quelque peu analogue, à l'instar du personnage de Mr Jones³⁸ présent à la fois dans le film et dans la biographie. Elle ne fractionne pas la figure de Dylan en sept facettes bien distinctes, mais la dissémine au travers de multiples motifs dans le texte : le bouffon, le voleur, le troubadour, le poète maudit, le dandy, le cowboy. Ainsi, le biographe cherche à forger sa propre méthode pour recréer une entité complexe. Seulement, il ne peut éviter quelques passages obligés tels que la formation du nom de scène de Zimmerman (tiré du poète Dylan Thomas). En outre, aucune mention de la biographie de François Bon ou des différents ouvrages de Marcus n'est faite. *Figures de Bob Dylan* revendique sa propre autorité un peu à la manière des *Chroniques* en cherchant à former un tout efficace, mais éclaté, s'inspirant de l'écriture même de Dylan, de la structure et du parti-pris de son autobiographie.

Du musical au littéraire : glissement de la figure tutélaire de l'artiste

- 30 De fait, par leur précision touchant parfois à l'ésotérisme et à coup sûr à l'érudition, par leur commentaire des *Chroniques*, ces biographies tentent peut-être de façonner et de combler les creux et les blancs laissés par le premier volume de l'autobiographie. En effet, le déplacement générique opéré par l'autobiographie dylanienne, et ses résonances sur ces « hypertextes » biographiques, interrogent finalement le déploiement de la figure de l'artiste dans la sphère littéraire. Avec les *Chroniques*, Dylan s'empare de la dimension littéraire de son parcours et choisit la lecture qui doit en être faite. Ainsi, la matière à travailler pour le biographe apparaît gigantesque et l'appréhension de la figure de l'artiste reste difficile :

Difficulté permanente de qui tient récit : non pas accumuler les faits et la documentation, mais ramper soi-même d'une figure du temps à une autre, la laisser se recomposer. L'ivresse lente que parfois on y prend.

Dylan, après des mois de travail : quand il me hante en rêve (toujours cette phase-là dans un livre), si souvent que je le vois de dos, toujours de dos.³⁹

- 31 En outre, à la différence de « l'océan des livres »⁴⁰ paru avant les *Chroniques*, ces biographies se confrontent au propos dylanien. Le lien intertextuel se fait des *Chroniques* aux biographies mais jamais de manière horizontale entre les différentes biographies qui semblent s'ignorer, alors qu'elles se proposent de décrypter l'énigme par le commentaire de l'autobiographie. Ce décryptage est alors travaillé par deux idées majeures : le motif du masque de Dylan traversé par ces multiples figures et l'idée d'une synthèse dylanienne.
- 32 Ce premier point est omniprésent chez les biographes, mais peut-être à nouveau est-il déjà présent chez Dylan lui-même, non seulement dans les *Chroniques* mais également dans *Masked and Anonymous*⁴¹, film coécrit par Dylan et dans lequel il joue le rôle principal. Il incarne Jack Fate, une rock star déchue qui sort de prison pour donner un concert de charité et tenter de réunifier le pays.
- 33 L'idée d'une synthèse dylanienne est notamment décrite par Perry Meisel dans son ouvrage *The Cowboy and the Dandy*⁴², dans lequel il a recours au motif du *cross over* pour analyser à la fois la tradition musicale (allant du blues au rock'n'roll) et certaines productions littéraires depuis le romantisme anglais et américain. C'est dans cette possibilité de faire le lien entre culture sérieuse et culture populaire, entre une tradition orale et une dimension écrite et très littéraire ou encore entre le cow-boy et le dandy que la synthèse dylanienne est particulièrement intéressante. Cette articulation entre culture sérieuse et culture populaire reste également marquée par les multiples influences littéraires de ses chansons. Seulement, cette synthèse est avant tout musicale⁴³ entre l'acoustique et l'électrique, le folk et le blues, la country et le rock'n'roll⁴⁴. Un parallèle peut alors être esquissé entre la manière dont Dylan a assimilé différentes traditions pour en faire la synthèse et l'écriture biographique qui doit condenser les différentes figures de Bob Dylan. De fait, Dylan surplombe les biographies par l'intermédiaire des *Chroniques*. C'est ici le *song-writer* qui a posé son autorité sur ces productions littéraires. A ce titre, l'autorité de l'artiste qui pouvait être reconquise par le biographe est transposée à la sphère littéraire.
- Revenons pour conclure à la citation donnée en épigraphe de ce texte. Elle est en effet

d'autant plus éclairante à la lumière de ces différentes renégociations génériques. La dimension prophétique est accentuée par ces procédés et la manière dont l'autorité du *song-writer* se déploie dynamiquement sur les biographies. C'est à ce fantasme d'un portrait symbolique, à la fois éclaté et synthétique, que tentent de faire face les biographes, fascinés par l'artiste et par son autobiographie. Chacun emploie un parti-pris peu ou prou influencé par les *Chroniques* : la construction par facettes dans *Figures de Bob Dylan*, la relecture et le commentaire dans la biographie de François Bon et le choix d'une chanson comme clé d'entrée dans le labyrinthe dylanien pour le texte de Marcus, labyrinthe personnel et très conscient dont Scorsese a souligné la dimension erratique dans *No Direction Home*⁴⁵.

BIBLIOGRAPHIE

- BON François, *Bob Dylan, Une biographie*, Paris, Albin Michel, 2007.
- CURATOLO Bruno, SCHAFFNER Alain (dir.), *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. "Écritures", 2010.
- DYLAN Bob, *Chronicles, Volume 1*, London, Simon and Schuster, 2004.
- DYLAN Bob, *Chroniques, Volume 1* (trad. de l'anglais (E.-U.) par Jean-Luc Piningre) Paris, Fayard, 2005.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- KEROUAC Jack, *On the Road*, New York, Penguin Classics, 2000.
- KEROUAC Jack, *Sur la route* (traduit de l'anglais (E-U) par Jacques Houbard), Paris, Gallimard, 1976.
- MARCUS Greil, *Invisible Republic : Bob Dylan's Basement Tapes*, New-York, Picador, 1997.
- MARCUS Greil, *La République Invisible, Bob Dylan et l'Amérique clandestine* (traduit de l'anglais (E-U) par Héloïse Esquié et Justine Malle), Paris, Editions Denoël, 2001.
- MARCUS Greil, *Like a rolling stone, Bob Dylan at the crossroads*, London, Faber and Faber, 2006.
- MARCUS Greil, *Bob Dylan, à la croisée des chemins, Like a Rolling Stone* (traduit de l'anglais (E-U) par Thomas Pitel, Paris, Points, 2005.
- MARCUS Greil, *Lipstick Traces : a secret history of the twentieth century*, Harvard University Press, 2003.
- MARCUS Greil, *Lipstick Traces (Une histoire secrète du vingtième siècle)* (traduit de l'anglais (E-U) par Guillaume Godard), Paris, Editions Allia, 1999.
- MEISEL Perry, *The Cowboy and the Dandy, Crossing Over from Romanticism to Rock'n'Roll*, New-York, Oxford University Press, 1999.
- RAINAUD Nicolas, *Figures de Bob Dylan*, Marseille, Le Mot et le reste, 2009.
- THERENTY Marie-Eve, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007.

NOTES

1. "I'd come from a long ways off and had started from a long ways down. But now destiny was about to manifest itself. I felt like it was looking right at me and nobody else." ; DYLAN Bob, *Chronicles, volume 1*, London, Simon and Schuster, 2004, p. 22 ; *Chroniques, volume 1*, trad. de l'anglais (E.-U.) par Jean-Luc Piningre, Paris, Fayard, 2005, p. 30.
2. Voir les variations dans la bande-annonce du film *I'm not there* des adjectifs employés pour qualifier son existence dans une parodie du clip de « Subterranean Homesick Blues » : « Inspired by true/false/authentic/exaggerated/real/imagined stories of the greatest artist/agitator/poet/fighter/genius/radical of our time », « D'après les vies authentiques / imaginaires / réelles / inventées / probables / rêvées du plus grand chanteur / agitateur / poète / artiste / rebelle / génie de tous les temps », (HAYNES Todd, *I'm Not There*, 2007).
3. JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 50-51.
4. « D'une part, elle fait souvent partie d'une série de textes que le lecteur retrouve à intervalles réguliers. D'autre part, elle est le lieu depuis lequel on commente des faits, culturels, politiques ou sociaux qui viennent de se dérouler. », (CURATOLO Bruno, SCHAFFNER Alain (dir.), *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. "Écritures", 2010, p. 7.)
5. "I had very little in common with and knew even less about a generation that I was supposed to be the voice of. I'd left my hometown only ten years earlier, wasn't vociferating the opinions of anybody. My destiny lay down the road whatever life invited, had nothing to do with representing any kind of civilization. Being true to yourself, that was the thing. I was more a cowpuncher than a Pied Piper." (« Cette génération, je partageais fort peu de choses avec elle et je la connaissais encore moins. Depuis dix ans que j'étais parti de chez moi, je ne vociférais les opinions de personne. Mon destin et la vie me réservaient sans doute encore des surprises, mais représenter une civilisation, non. La vraie question était d'être fidèle à moi-même. J'étais plus un conducteur de bestiaux qu'un petit joueur de flûte. »), (DYLAN Bob, *Chronicles, op.cit.*, p. 115 ; 128.)
6. CURATOLO Bruno, SCHAFFNER Alain (dir.), *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, *op.cit.*, p. 9.
7. *Ibid.*, p. 7.
8. Voir l'appréhension de la chronique comme genre hybride dans THERENTY Marie-Eve, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 248-262.
9. CURATOLO Bruno, SCHAFFNER Alain (dir.), *La Chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*, *op.cit.*, p. 8.
10. BLONDEAU Philippe, « Avatars de la chronique chez Pierre Mac Orlan », *ibid.*, p. 133.
11. "I left the Folklore Center and went back into the ice-chopping weather [...] I was heading for the fantastic lights. No doubt about it [...] I'd come from a long ways off [...]", (DYLAN Bob, *Chronicles, op.cit.*, p. 22 ; 29-30.)
12. "The folk music scene had been like a paradise that I had to leave, like had to leave the garden. It was just too perfect. In a few years' time a shit storm would be unleashed. Things would begin to burn. Bras, draft cards, American flags, bridges, too – everybody would be dreaming on getting it on. The national psyche would change and in a lot of ways it would resemble the Night of the Living Dead. The road out would be treacherous, and I didn't know where it would lead but I followed it anyway. It was a strange world ahead that would unfold, a thunderhead of a world with jagged lightning head. Many got it wrong and never did get it right. I went straight into it. It was wide open. One thing for sure, not only was it not run by God, but it wasn't run by the devil either." (*Ibid.*, p. 292-293 ; p. 309-310.)
13. "Markin' Up the Score", "The Lost Land", "New Morning", "Oh Mercy", "River of Ice".

14. "I SAT UP in bed and looked around. The bed was a sofa in the living room." "I had just returned to Woodstock" "It was 1987" , (*Ibid.*, p. 25., p. 107., p. 145.)

15. "I did everything fast. Though fast, ate fast, talked fast, walked fast. I even sang my songs fast. I needed to slow my mind down if I was going to be a composer with anything to say.", « Je faisais tout vite : penser, manger, parler marcher. Même mes chansons, je les chantais vite. J'avais besoin de me calmer les idées si je voulais m'improviser compositeur avec quelque chose à dire. », (*Ibid.*, p. 84 ; 95.)

16. "For me, his songs made everything else come to a screeching halt. I decided then and here to sing nothing but Guthrie songs. It almost like I didn't have any choice. [...] Through his compositions my view of the world was coming sharply into focus. I said to myself I was going to be Guthrie's greatest disciple.", « L'ordre était bouleversé et j'ai décidé sur-le-champ de ne plus chanter que les siennes. C'est comme si je n'avais pas le choix. [...] Les compositions de Guthrie aiguisaient ma vision du monde et j'ai pensé devenir son plus grand disciple. », (*Ibid.*, p. 245-246 ; 261-262.)

17. Ces lieux sont par exemple décrits dans les digressions de l'auteur. Se caractérisant dans leurs rapports l'un à l'autre, ou dans un croisement avec les personnages, ils dessinent une carte mythique de ces différents moments. Et comme le rapport de New-York au monde, Dylan est la force aimantée qui relie et solidifie tous les lieux de son monde, empêchant le chaos du monde chroniqué : "Once I was talking to the folks back home and my father got on the line, asked me where I was. I told him I was in New York City, the capital of the world. He said, "That's a good joke". But it wasn't a joke. New York City was the magnet – the force that draws objects to it, but take away the magnet and everything will fall apart.", « Un jour que j'appelais chez moi, mon père répondant au téléphone, m'a demandé où j'étais. J'ai répondu New-York, la capitale du monde. « Elle est bien bonne ». Ça n'était pas une blague. New-York était l'aimant-la force qui attirait les choses. Seulement, enlevez l'aimant et tout tombe en morceaux. », (*Ibid.*, p. 76-77 ; 88.)

18. "The whole city was dangling in front of my nose. I had a vivid idea of where everything was. The future was nothing to worry about. It was awfully close.", « La ville entière se balançait devant mon nez. J'avais une idée nette de l'endroit où se trouvaient les choses. Il n'y avait pas à s'inquiéter pour l'avenir. Il était infiniment proche. » (*Ibid.*, p. 104 ; 116.)

19. "Within the first few months that I was in New York I'd lost my interest in the "hungry for kicks" hipster vision that Kerouac illustrates so well in his book *On the Road*. That book had been like a bible for me. Not anymore, though. I still love the breathless, dynamic bop poetry that flowed from Jack's pen, but now, that character Moriarty seemed out of place, purposeless – seemed like a character who inspired idiocy. He goes through life bumping and grinding with the bull on top of him", « Pendant mes premiers mois à New York, j'ai perdu tout intérêt pour le style beatnik, cette « soif de sensations » qu'illustre si bien Kerouac dans *Sur la route*. Ce livre avait été ma bible. Plus maintenant. J'aimais toujours la prose jazzy de Kerouac, la dynamique poétique, le souffle de l'écriture, mais son Moriarty finissait par paraître déplacé, oiseux – ce type inspirait la bêtise. Toute sa vie un danseur lascif, et le taureau sur les épaules. », (*Ibid.*, p. 57-58 ; 68.)

20. Bob Dylan, « Like a Rolling Stone », *Highway 61 Revisited*, 1965.

21. On trouverait dans l'essai de Perry Meisel une analyse complète de ce procédé du *cross over* qui trouverait son apogée dans la musique et la figure de Dylan. Voir MEISEL Perry, *The Cowboy and the Dandy, Crossing Over from Romanticism to Rock'n'Roll*, Oxford University Press, New-York, 1999, p. 119.

22. "I remember very clearly where I was the first time I heard Bob Dylan's voice.", (MARCUS Greil, *Like a Rolling Stone, Bob Dylan at the Crossroads*, New York, Public Affairs, 2005, p. 14; Bob Dylan, à la croisée des chemins, *Like a rolling stone* (traduit de l'anglais (E-U) par Thomas Pitel), Paris, Points, 2005, p. 33.)

23. "That night, every time he named the song he pressed down just lightly on the second-to-last word [...] And it wasn't the song, it was the sound.", (*Ibid.*, p. 70; 92.)

24. "The song is a sound, but before that is a story. But it isn't one story.", (Ibid., p. 87 ; 109.)
25. "That event was taken to the country at large – the factual country, at it was in the noisy, murderous, idyllic summer of 1965, and the imagined country, as Dylan would map it on *Highway 61 Revisited*, which was released on August 30, just in time for everyone get back to real life.", (Ibid., p. 153; 175.)
26. L'hypertextualité est définie par Gérard Genette comme « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. », (GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 11-12.)
27. BON François, *Bob Dylan, une biographie*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 14-15. [je souligne].
28. Ibid., p. 472.
29. Compagnon musical de Woody Guthrie, qui inspirera le titre d'une chanson de Dylan.
30. PENNEBAKER DA., *Don't Look Back*, 1967. SCORSESE Martin, *No Direction Home*, 2005.
31. RAINAUD Nicolas, *Figures de Bob Dylan*, Marseille, Le Mot et le reste, 2009, p. 27.
32. Ibid., p. 167.
33. Ibid., p. 203.
34. HAYNES Todd, *I'm Not There*, 2007.
35. « Le film terminé, c'est Dylan qui manque. [...] Le portrait n'a pas eu lieu. Aux clichés que Haynes prétendait détruire, il n'a substitué qu'une galerie de figures minces et superficielles. Le récit linéaire qu'il a voulu éviter fait place à un patchwork de courts-métrages simplistes. La succession des surfaces ne produit aucune épaisseur, ni même un miroitement. », (NEYRAT Cyril, « Abus d'images », *Les Cahiers du Cinéma* n° 629, décembre 2007, p. 22.)
36. « [...] Se limiter à un épisode de la vie de l'écrivain, [...] le travailler dans le détail et en profondeur pour sculpter l'énigme d'une personne. Dylan a appliqué ce parti pris à lui-même dans *Chroniques volume 1*, l'extraordinaire premier volume de son autobiographie. », (Ibid., p. 20-24.)
37. « Car l'essentiel, qui pourrait bien être la pierre de touche du genre biographique, la garantie de la densité du portrait, tient à la temporalité : préférer à la découpe par périodes de l'existence ou par « facettes », qui risque toujours de faire du personnage le porte-parole ou la métaphore de son modèle, le choix de moments singuliers, d'instant de vie. », (Ibid. p. 20-24.)
38. Cf. "Ballad of a Thin Man", *Highway 61 Revisited*, 1965.
39. BON François, *Bob Dylan, une biographie*, op.cit., p. 472.
40. Ibid., p. 472.
41. CHARLES Larry, *Masked and Anonymous*, 2003
42. Voir à nouveau MEISEL Perry, *The Cowboy and the Dandy*, op.cit., p. 119.
43. Ibid., p. 117-121.
44. Il s'agit de l'épisode bien connu du festival de Newport en 1965.
45. Le documentaire de Scorsese se caractérise par sa double construction narrative. La première, traditionnelle dans les documentaires, se place dans une lignée chronologique qui reprend la vie de Dylan que l'on illustre d'images d'archives, de témoignages et des commentaires de Dylan lui-même. La seconde coupe ce fil chronologique par une série d'extraits de concerts, d'interviews ou d'images de coulisses datés de 1966 et de la période du virage électrique dylanien.

RÉSUMÉS

Au travers d'une double approche autobiographique et biographique de la figure de Bob Dylan, on se proposera d'observer les renégociations génériques conséquentes à la parution du premier volume de son autobiographie *Chronicles, volume 1*. En effet, cette autobiographie fragmentaire s'est imposée comme un texte tutélaire sur les biographies postérieures de l'artiste. Il s'agira donc, outre l'analyse de la décision générique dylanienne, de voir comment ce texte s'est érigé en modèle littéraire sur la sphère biographique, faisant ainsi glisser l'autorité du *song-writer* du musical au littéraire.

INDEX

Mots-clés : pop/rock, contreculture, sous-culture, autobiographie, biographie, vedettariat, culture médiatique

AUTEUR

AURÉLIEN BÉCUE

Docteur en littérature générale et comparée, Aurélien Bécue a soutenu en 2013 sous la direction d'Emmanuel Bouju une thèse intitulée *Rock et littérature. A l'écoute d'un espace littéraire contemporain : bruits, distorsions, résonances* à l'université Rennes 2.